

# Theater- und Text-Landschaft bei Heiner Müller

## Ein Gespräch

---

B. K. Tragelehn/Thomas Irmer

Dieses Gespräch zwischen B. K. Tragelehn und Thomas Irmer fand auf dem Heiner-Müller-Symposion *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung* der Leibniz Universität Hannover im Frühjahr 2019 statt; das Gespräch wurde aufgezeichnet und von B. K. Tragelehn bearbeitet.

IRMER Mit B. K. Tragelehn haben wir den jüngsten Brecht-Schüler und den ältesten Freund und Arbeitspartner von Heiner Müller unter uns. Wir wollen uns mit ihm auf eine Gesprächsreise begeben. Zunächst wollen wir über das Verhältnis von Schauspielern und Zuschauern im Raum des Theaters sprechen, von dem in Tragelehns kleinem Band *Chorfantasia* die Rede ist. Und dann, anhand von seinem Buch *13 x Heiner Müller*, durch die Geschichte seiner Müller-Inszenierungen uns bewegen. Mein Gedanke: bei den Worten Landschaft oder Küstenlandschaft ist es für die etymologische Neugier interessant, dass das Suffix -schaft auf etwas Gemachtes verweist, auf Ordnung und Gestalt. Parallel Wörter wären etwa Mannschaft oder Grafschaft.

TRAGELEHN Danke für Begrüßung und Vorstellung, Senilissimus grüßt zurück. Zur Sache: Diese »Schäfte« – die Schäfte von den »Stiebeln«, mit denen die Wissenschaft durch Poesie und Theater tappt – erscheinen mir oft nicht ganz solide. Und zwar terminologisch. Zu vage. Was für eine Ordnung? Ich denke bei dem Wort Landschaft an ihre Architektur. Nicht an die Häuser, die da hineingebaut sind, sondern an die Architektur der Landschaft selbst. Sie bestimmt, sie führt, sie lenkt den Verkehr der Menschen in ihr und durch sie hindurch.

IRMER Und wie wichtig sind Architektur und Raum für das Theater?

TRAGELEHN Auch im Theater bestimmt die Architektur den Verkehr – den Verkehr zwischen den Leuten, die vorbereitet durch ihre Proben in die festliche Aufführung gehn, und den Leuten, gemeinhin Zuschauer oder Publikum genannt, die unvorbereitet, außer durch ihr Leben, ins Theater gehn. Müller hat immer das, was zwischen diesen beiden Gruppen passiert, als den eigentlich politischen Vorgang im Theater

betrachtet – und nicht das, was auf der Bühne stofflich abgehandelt wird. Das ist der Anlass. Damit geht er auf Brecht zurück; und auf Benjamin, auf die Kommentare, die Benjamin zu Brechts Arbeit geschrieben hat. Benjamin sagt, dass »der Kommentar von der Klassizität seines Gegenstandes« ausgeht. Und Brechts Definition des Begriffes klassisch war: ›brauchbar‹. Brecht braucht Benjamin, Benjamins Kommentare enthalten immer Kritik. Wenn Müller sagt: »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat«, dann bezieht er sich auch auf Benjamin. Das Verhältnis zwischen Brecht und Benjamin war produktiv.

IRMER      Was hat das bedeutet in der Generation darauf? Wie war das für dich?

TRAGELEHN Ich war im Theater erstmal damit beschäftigt, die Bühne leer zu räumen von Dekoration. Instinktiv lag für mich immer das Gewicht auf der Beziehung zwischen Körper und Raum. Und eben bald allen Körpern, die an der Versammlung im Raum beteiligt sind. Die Dekoration der Bühne habe ich, ganz subjektiv und ganz früh, als störend empfunden. Denken und endlich auch formulieren können hab' ich das alles erst viel später. Aber bei Brecht hat es auch eine lange Vorgesichte gehabt, schon Anfang der zwanziger Jahre sprach er nicht von Bühnenbild, sondern von ›Bühnenbau‹, Freund Neher war ›der Bühnenbauer‹. In den zwanziger Jahren wurde dann von Brecht der Begriff episches Theater herausgewickelt. Seinen Grund hat, wiederum, Benjamin präzise formuliert. In seiner *Einbahnstraße*, dem Verkehr übergeben in Heiner Müllers Geburtsjahr, 1929: »Sagen lassen sich die Leute nichts, erzählen lassen sie sich alles.« Erzählung transportiert Erfahrung – aber der Zuhörer, Zuschauer, oder der Leser, muss sie selber machen können. Versuche, ihm das vorwegzunehmen, blockieren ihn. Benjamin weist darauf hin, dass die Kunst des Erzählens darin besteht, es freizuhalten von Erklärung. Zwei Jahre später beginnt er seinen Aufsatz *Was ist das epische Theater?* mit der Grundfrage, worum es heute im Theater geht. Und er antwortet überraschend schnell und entschieden: um die Verschüttung von Orchestra. In der Arbeit von Brecht wurde das schon sichtbar im ersten der Lehrstücke, dem *Badener Lehrstück*, da gibt es – im Textbuch! – neben dem ›gelernten Chor‹ auch ›die Menge‹, eben das, was gewöhnlich Publikum, Zuschauer genannt wird. Das heißt: das Publikum hat in dem Spiel direkt eine Rolle. Die schaun nicht bloß zu. Dieses Phänomenon kehrt dann wieder bei Brecht, so oder so oder so, mal vorsichtiger und mal energischer, je nach Umständen und Bedingungen, in seiner Theaterarbeit, die folgt. Das *Kleine Organon für das Theater*, Programm für das deutsche Theater nach Hitler, für das Berliner Ensemble, formuliert auch noch durchaus vorsichtig. Aber nach sechs Jahren Erfahrung mit dem eigenen Theater fing er an mit Korrekturen. Nur ein paar Seiten Entwürfe. Die sind von der Wissenschaft nicht beachtet worden. Und sie sind in den Ausgaben ungenau datiert. Ich weiß, dass sie vom Frühsommer 55 sind, weil ich sie lesen konnte bei meinem ersten Besuch in Buckow. Die Schreibmaschinen-Durchschläge lagen herum. Ein Exemplar

hab' ich mir eingesteckt. Zwei Jahre drauf, als ich Heiner Müller kennengelernt hatte, bekam der sie auch zu lesen. Also Jahre bevor sie gedruckt worden sind.

IRMER      Warum ist es so wichtig, dass die Orchestra zugeschüttet wird?

TRAGELEHN Benjamin nimmt den griechischen Begriff, der ja vom Theater der Antike spricht, allgemein. In seinem kanonischen Gebrauch. Der Begriff fixiert die Trennung, die räumliche Trennung, von Spielern und Zuschauern, von Aktiv und Passiv. Was heute Orchestergraben genannt wird – im Schauspiel ist es meist reduziert auf die Rampe –, das ist Standard in unseren Theaterbauten. Sie sind zwar viel jünger, aber inzwischen auch schon alt. Der Standard stammt aus der Zeit des französischen Absolutismus, als er ganz Europa kulturell dominiert hat. Aus den Hoftheatern wurden die Staatstheater und als die Bourgeoisie anfing, eigene Häuser haben zu wollen, die Stadttheater. Aber architektonisch folgten sie dem Vorbild. Mit Modifikationen, die dem technischen Fortschritt folgten. Erst das Gaslicht, dann das elektrische Licht ermöglichen eine noch strengere Trennung von Spielern und Zuschauern. Und ermöglichen im *Guckkasten* die Erzeugung von Illusion: illusionistische bewegte Bilder, gerahmt vom Bühnenportal. Berühmt war die *Sommernachtstraum*-Aufführung des Zauberers Reinhardt, mit echtem Rasen und mit Tannenduft. Brecht hat davon gelernt, dass ›kein Beleuchter noch die Heide selber Shakespeares Verse erreichen‹.

IRMER      Geruchstheater gab's auch schon bei Schiller in *Kabale und Liebe*.

TRAGELEHN Geruch von alten Äpfeln beim Dramenschreiben, ja. Die älteren Theater, feudal oder bürgerlich, mit ihrem Rund und mit den übereinander getürmten Rängen, ermöglichen für das Auge des Zuschauers noch Plastik, Gefühl für Raum durch den Blick von oben oder von unten, von rechts oder von links. Überhaupt war das Rund der Theater, der antiken und der feudalen wie der bürgerlich-repräsentativen, unbewusst eine Erinnerung, fast eine Sehnsucht nach dem ursprünglichen Rund des Chores – aus dem das Theater entstanden ist, als Protagonisten aus ihm heraustraten, eine Folge der Spaltung in Klassen, der fortschreitenden Arbeitsteilung gehorchend. Erst die Kammerbühnen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren wie die Grenadiere ausgerichteten Sitzreihen führen schon hin auf das flache Bild, aufs Kino des zwanzigsten. Die nach dem Zweiten Weltkrieg gebauten Betonhäuser sind schon Kinobauten.

IRMER      Also, nachdem wir über das Programm gesprochen haben, dass dein Büchlein *Chorfantasia* ja darstellt – sozusagen ein Gegenprogramm, in den Fußstapfen von Brecht und von Müller – und mit all den verschlungenen und fortwachsenden Wurzeln, von denen du eben gesprochen hast, wollen wir über deine Müller-Insze-

nierungen reden, deren Abfolge in dem großen Buch dargestellt wird. Der Abschnitt »Müller-Variationen« in dem kleinen ist ja schon ein Stenogramm davon.

TRAGELEHN Moment. Man kann das Büchlein als ein Programm lesen, ja. Aber mit dem zweiten Teil des Titelwortes, mit *-fantasie*, ist die gegenwärtige Schwierigkeit einer Realisierung formuliert. Realisation in einer Restaurationszeit? Dagegen hatte, Brechts Programmschrift, das *Kleine Organon*, vor sich einen Neubeginn. Gemeinsam aber ist allen diesen Reflexionen – denen Benjamins, Brechts, Müllers – und auch den meinen –, dass es nicht darum geht, Ideen zu verwirklichen. So wird der Programm-Begriff ja gerne verstanden. Dann wird nur Aufklärlich von oben nach unten gegossen.

IRMER Du verleugnest jede Konzeption, jeden Plan?

TRAGELEHN Ich reflektiere praktische Erfahrung.

IRMER Und womit fängst du eine Theaterarbeit an?

TRAGELEHN Mit der Nase. Wie ein Hund.

IRMER Wie bitte?

TRAGELEHN Ja. Instinkt ist es, der die Richtung angibt. Aber Instinkt kommt natürlich auch aus Erfahrung.

IRMER Um damit jetzt konkret zu werden ...

TRAGELEHN Gleich. Lass mich noch eine Geschichte erzählen, die auf sozusagen ideales Theaterspiel hinausläuft. Unmittelbar vor Müllers erster großer Amerikareise war *Mauser* fertig geworden. Anfänge gab es schon in den Fünfzigern. Er gab mir damals auch die Quelle, die Geschichte von Buntschuk zu lesen, eine Episode aus Scholochows Roman *Der stille Don*. Ich las also, Anfang der siebziger Jahre, *Mauser*. Und habe, zu unserem Amusement, gleich einen Vorschlag gemacht für eine ideale Aufführung: Jeden Dienstag, bei den wöchentlichen Sitzungen des Politbüros der SED, müssen alle den Text lesen, im Chor, und jedes Mal wird einer erschossen. Eine solche ideale Realisierung hätte den Geschichtsverlauf geändert. Müller hat das Stück dann in Texas uraufgeführt, und es ist in Amerika auch, deutsch und englisch übersetzt, gedruckt worden. Als ich kurz danach bei Reclam-Leipzig in der Universalbibliothek Brechts Lehrstücke und seine Äußerungen zum Lehrstück herausgegeben habe – übrigens bis heute die einzige Separatausgabe –, konnte ich im Nachwort *Mauser* erwähnen, das ging durch, sozusagen als ein bibliografischer Verweis. Ein Versagen der Zensur. Bloß der Verweis auf eine Parallel, den ›eigentümlichen Apparat‹ in Kafkas *Strafkolonie*, ist gestrichen

worden. Das Stück aber, *Mauser*, blieb in der DDR bis zu ihrem Ende verboten. Es ist nicht gespielt und nicht gedruckt worden.

IRMER Schöne Geschichte. Aber jetzt wirklich zum Konkreten. Wie war das bei *Verkommenes Ufer Medea Material Landschaft mit Argonauten* 1989 in Düsseldorf? Ich erinnere mich an die räumliche Trennung, an das Gegenüber von Männern und Frauen auf zwei Tribünen. »Mann und Weib« schon getrennt beim Kauf der Eintrittskarten.

TRACELEHN Gegenstand von Müllers Triptychon ist ja das, was Marx das natürliche Gattungsverhältnis nennt, und dabei den Gedanken von Fourier aufnimmt, dass der Grad der weiblichen Emanzipation das natürliche Maß der allgemeinen Emanzipation ist. Weil nun Frauen und Männer getrennt saßen, auf zwei Tribünen einander gegenüber, begann das Theater schon vor dem Stücktext. Auf der Männertribüne sitzend hab' ich gehört, was da so geredet wurde: »Is doch prima so, muss man sich nich so verrenken, um sich eine auszusuchen« – et cetera. Was auf der anderen Seite, bei den Frauen, geredet wurde, hat der Inspizient gehört und mir erzählt. Das Saalmikrophon hat nicht viel Anderes übermittelt. Die beiden Schauspieler, die dann Medea und Jason vorspielen, Frau Nütze und Herr Lohmeyer, saßen unter den Zuschauern und fingen stockend an mit den ersten Halbsätzen des Textes. Sie forderten die Leute neben und hinter sich auf mitzumachen. Bis die Frauen alle im Chor schrien »Keksschachteln Keksschachteln«, und die Männer schrien alle »Kothaufen Kothaufen«. Dann schließt der Text sich zusammen zu Hexametern, und sie haben die Menge aufgefordert mitzulesen – der Text war im Programmbuch abgedruckt. Da haben nun alle zusammen ihr Leben beschrieben: »Sie sitzen in den Zügen, Gesichter aus Tagblatt und Speichel...« Und so weiter. Die beiden Schauspieler waren die Chorführer. So der erste Teil des Triptychons, *Verkommenes Ufer*. Der zweite Teil, *Medea Material*, vorgespielt auf erhöhtem Podium zwischen den Tribünen – ein Hubpodium wurde hochgefahren –, erzählt die alte Medea-Geschichte. Auch in diesem Teil wird das Publikum, der im ersten Teil konstituierte Chor, einbezogen. Zum Beispiel bei der Vernichtung der Rivalin Kreusa durch Medea. Mit einer Polaroid-Kamera fotografiert Medea eine Anzahl der Frauen, legt die Bilder jeweils auf den Rand des Podiums zum Trocknen, um sie dann einzusammeln und ein Kartenhaus damit aufzubauen in der Mitte. Und es anzuzünden. Ein Autodafé für die Augen der beiden Kinder. Und vor den Augen der Porträtierten. Und im dritten Teil, *Landschaft mit Argonauten*, ist das Podium versenkt und der in der Grube eingeschlossene Jason reflektiert Leben und Sterben des Mannes. Medea steht neben der Grube und sieht sich das Landschaftsgemälde an, zusammen mit dem Publikum, den beiden Chören.

IRMER Hier ist das Wort Landschaft ja Bestandteil des Titels. Der Text beschreibt eine Landschaft, die es eigentlich nicht gibt.

TRAGELEHN Die *Landschaft mit Argonauten* ist eine Landschaft des Krieges, reflektiert vom Krieger. Der Akzent auf der kolonialen Eroberung ist übrigens aus der *Medea* von Hans Henny Jahnn zu Müller gekommen.

IRMER Das könnte auch eine Idee von Müller sein.

TRAGELEHN Er hatte den Jahnn gelesen, und wir haben auch drüber geredet.

IRMER Jedenfalls war das, was du da gemacht hast, räumlich eine sehr ungewöhnliche Gestaltung. Vielleicht das Radikalste unter dem Aspekt des Räumlichen, was bei Müller-Inszenierungen gemacht worden ist.

TRAGELEHN Am radikalsten bin ich das – das Organisieren der Beziehung in einem Raum ohne Orchestra – angegangen mit dem Chor *Herakles 2 oder die Hydra*, in einer Werkstatt zu Müllers *Zement* mit jungen polnischen Regisseuren. Die folgende Werkstatt der Müller-Gesellschaft, ein Jahr später, Thema »Tragödie«, beschäftigte sich mit *Philoktet*. Und weil Müllers *Philoktet*, anders als die Vorlage von Sophokles, keinen Chor hat, war Müllers Stück eins, das nach einem Chor schreit. Deshalb hatte ich es bei meiner Münchner *Philoktet*-Inszenierung so eingerichtet, dass die Zuschauer aufgefordert waren, Einspruch zu erheben und die Spielregeln zu ändern. Denn das Spiel geht ja nicht auf. Weil jeder der drei Protagonisten recht hat. Also: das Publikum als potentieller Chor, sozusagen aufgefordert, einen Vorschlag zu machen, die Spielregeln zu ändern... Aber zurück zu der zweiten Werkstatt. Bei der haben wir, damit »Chor vorkam, mit Schauspielstudenten von der HdK in Berlin und mit Theaterwissenschaftsstudenten von der Uni Leipzig mit dem *Hydratext* gearbeitet – Müller hatte ihn ja auch schon solo, getrennt von *Zement*, veröffentlicht. Das war ein Jahrhunderttext im Jahrhundert der zwei Weltkriege. Und er reicht weiter in unser Jahrhundert: *Krieg ohne Schlacht* und mit *Schlacht*. In diesem Krieg der Interessen die Fragen: Wer kämpft wo, wie, gegen was? Im Nahkampf: Was sehen, was hören, was fühlen wir? Was tut, was denkt Herakles? Was tut, was denkt die Hydra? Tatsache ist: Wir – wir sind beides. Wir sind Bestandteil der Hydra und wir kämpfen an gegen die Hydra wie Herakles. Ein Kurzgedicht von Kurt Bartsch formuliert: »Nieder mit den Unterdrückern und ihren / Engsten Erfüllungsgehilfen / Den Unterdrückten!« Die Beschreibung der Veranstaltung – ich les mal eine alte Notierung vor, das geht am schnellsten: »In einem großen leeren Zimmer sind die Fenster zugehangen. Das Zimmer fasst achtzig oder hundert Leute, acht oder zehn davon haben den Text eingeübt. Das Licht, eine einsame Birne an der Decke, ist an, die Tür ist auf, bis das Zimmer gedrängt voll ist. Man hört ein Metronom schlagen. Das Licht wird ausgeknipst, der Titel wird angesagt, und die Tür wird zugeschlagen.« Titel und Untertitel sind ja alternativ, sie formulieren die historische Alternative. Weiter: »Alle stehen im Dunkel. Nur die acht oder zehn Leute des gelernten Chors in dieser Menge (zwei Begriffe aus dem ersten der Brecht'schen

Lehrstücke) haben Taschenlampen um den Hals gehängt, Stablampen, die nach unten leuchten und minimal und diffus Licht geben. Der gelernte Chor bewegt sich in der Menge langsam im Gänsemarsch an der Wand entlang von Ecke zu Ecke des Raums. Alle Bewegungen, erst langsam und ruhig, dann rascher und heftiger, setzen sich fort in der gedrängt stehenden Menge. Dann drängeln sich die Mitglieder der Gruppe einzeln durch die Menge hindurch und treffen sich in der Mitte. Gehen wieder auseinander, wieder durch die Menge, treffen sich wieder in einer Ecke, vereinzeln sich noch einmal. Den Text sprechen zuerst Einzelne. Einer nimmt vom anderen den Ton ab und setzt fort, was der andere gesagt hat, oder er setzt seins gegen das vorher Gesagte und widerspricht. Dann sagen sie das erste Mal etwas gemeinsam. Dann wieder. Und dann mehr. Sie teilen sich und schließen sich zusammen und teilen sich und schließen sich zusammen – und so weiter und so weiter – eine Choreographie der Bewegungen und eine Choreographie der Sätze, die, ausgehend von dem gelernten Chor, die ganze Menge direkt oder indirekt erfasst und sie durchknetet.« Na ja. Das ist eine Erfahrung, ganz körperlich, für alle gewesen. Und man hofft dann immer, dass sie weiterwächst, dass sie dauert.

IRMER Müller: »Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen.«

TRAGELEHN Das ist Benjamins Erfahrungsbegriff.

IRMER Schock. Da gab es ja ein frappantes Beispiel in deiner Berghaus-Zeit am Berliner Ensemble, wo deine Aufführung von *Fräulein Julie* damit geendet hat, dass Jutta Hoffmann, die Protagonistin, plötzlich über die Zuschauerreihen stieg in einer – fast Zerbrechlichkeit. Sie musste gestützt und gehalten werden vom Publikum, das ja nicht vorbereitet war darauf.

TRAGELEHN Das Buch ist eindeutig. Das Stück endet mit dem Tod der Heldin, sie bringt sich um. Bei dieser Arbeit mit Schleef – wir haben gemeinsam gezeichnet mit der Angabe »Inszenierung«, anstatt wir üblich »Regie« und »Ausstattung« getrennt anzugeben – war dieser offene Schluss eine Art Schock. Vorher blieb das Stück im Guckkasten. Der war allerdings leer.

IRMER Was heißt offen?

TRAGELEHN Verstehen braucht die Unverständlichkeit. Also die Aufforderung zu eigenem Verständnis. Aufklärlich ausgießen, das ist, wie gesagt, unproduktiv.

IRMER Wo kam die Idee her?

TRAGELEHN Keine Idee. Und kein Gedanke an die theoretische Formulierung dreißig Jahre später. Eine Art Zufall war's. In einer frühen Probenphase haben wir Übungen gemacht, Improvisationen. Wir spielten zum Beispiel *Blinde Kuh*. Jutta Hoffmann hatte die Augen verbunden und suchte uns, Schleef und Holtz und mich. Auf der Probebühne lag eine Gliederpuppe herum von irgendeiner anderen Produktion, eine lebensgroße Puppe. Und wir nahmen die und hielten sie ihr, die sie ja nicht sehen konnte, hin. Sie schreckt zurück, wir lassen die Puppe fallen, und es klappert. Jutta hat einen Schock und stürzt in Panik davon, über die Stuhlreihen weg. Die Probebühne hatte, wie die Bühne, ein paar ansteigende Reihen Gestühl, mit einem Gang in der Mitte für die Bewegungsfreiheit bei der Probe, aber sie rannte nicht in den Gang, sondern blind auf das Gestühl zu und stieg über die Reihen und riss sich erst dabei die Binde von den Augen. Beim Probieren des Schlusses, viel später, haben wir uns daran erinnert. Und fanden, dass das die Lösung wäre.

IRMER Diese Überschreitung, eine konkrete, ja physische Überschreitung des Publikums, war ein ganz besonderes Beispiel für die Beziehung von Spieler und Zuschauer und Raum. Und schon in der Arbeit war es der Schock, der eine Lösung produziert hat.

TRAGELEHN Und die Lösung provoziert wieder einen Schock, der nach einer Lösung verlangt. Vom Publikum.

IRMER Was hatte die Geschichte einer schwedischen Gräfin und ihres Domestiken mit dem DDR-Publikum zu tun?

TRAGELEHN Das war, und zwar in jeder Vorstellung wieder, nur zu deutlich. Das Verhältnis von Herr und Knecht, dargestellt an der allgemein und immer interessierenden *partie honteuse*, das musste den DDR-Bürger treffen. Die Rezessenten haben sich in die Diskussion der Form gerettet. Nur ein Theaterwissenschaftler von der Berliner Uni hat in der *Berliner Zeitung* geschrieben, dass es in der DDR Herr und Knecht nicht mehr gäbe. Was für eine Blindheit. Ich fürchte, Professor Doktor Schumacher hat nicht gelogen, sondern hat es gemeint.

IRMER Die Überschreitung ein Bild für das Weggehen aus der DDR?

TRAGELEHN Schleef hat es im Nachhinein so interpretiert, als Vorwegnahme seines eigenen Abgangs. Bei der Arbeit haben wir daran nicht gedacht. Also ich jedenfalls nicht.

IRMER Können wir vielleicht noch einen kurzen historischen Rückblick hinzufügen? 1959, *Die Korrektur*, deine erste Arbeit mit einem Müller-Text, selbstverständlich

zu einer ganz anderen Zeit, von heute aus gesehen eine unfassbar ferne Zeit: Welche Rolle hat damals das Publikum gespielt? Welche Überlegungen gab es da zur Publikumsbeziehung in dem schon nachbrechtschen Theater?

TRAGELEHN Die DDR war ja noch ganz jung damals, keine zehn Jahre alt. Die behördliche Forderung war, die neue Wirklichkeit zu gestalten. Es gab aber nur Mist. *Der Lohndrücker*, im Frühjahr 57 in der *Neuen Deutschen Literatur* gedruckt, der Monatszeitschrift des Schriftstellerverbandes, war ein Donnerschlag. Natürlich gab es gleich Einwände, gerade weil Realität zur Geltung kam. Diskussionen mit Funktionären aus der Wirtschaft waren leichter, weil die sich auskannten und weil sie doch auch so was wie Interesse an Hilfestellung hatten, die Kulturfunktionäre wollten bloß schöne Bilder, den üblichen ›Mist‹. Für das traditionelle Theaterpublikum war die Gegenständlichkeit ebenso fremd wie für die Schauspieler. Die Studentenschaft der HOPLA, Hochschule für Planökonomie, wo ich mit der Studentenbühne meine ersten Müller-Aufführungen gemacht habe, *Die Korrektur* und die Uraufführung von *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, hatte eine andere Zusammensetzung als an anderen Universitäten. Die hatten ihr Abitur an der ABF, Arbeit-und-Bauern-Fakultät, gemacht, waren von Betrieben delegiert et cetera. Sie hatten ein Beobachtungsreservoir, was eben Schauspieler zu der Zeit noch nicht hatten. So standen der Stoff und seine Problematik eben ganz unmittelbar im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Wir haben viel gastiert, am Berliner Ensemble zum Beispiel und am Volkstheater Rostock, aber mehr in Betriebskulturhäusern und auf Großbaustellen, auch auf dem Dorf in LPGs, den Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften. Was man Bühnenbild nennt, war schon aus praktischen Gründen minimal.

IRMER Es war also eine mobile Produktion, die zum Publikum gebracht wurde?

TRAGELEHN Ja, wir haben auch nach vielen Vorstellungen weitergeredet mit den Zuschauern. Da ging es zur Sache und nicht bloß um Ästhetik.

IRMER Und die Orchestra hat es von vornherein nicht gegeben.

TRAGELEHN Naja. Ob neue Kulturhäuser oder alte Wirtshaussäle, und auch das Audimax, wo wir in der Hochschule probiert und gespielt haben, waren konventionell gebaut. Sie hatten eine Rampe. Aber mit der neuen Realität, gespielt von Leuten, die sich darin auskannten, vor Leuten, die sich darin auskannten... Das ließ die Rampe sozusagen schwinden! Fünfzehn Jahre später hab' ich *Die Korrektur* nochmal probiert, zusammen mit Schleef, im bat-Studiotheater auf dem Prenzlauer Berg, mit Studenten der Schauspielschule, jetzt Ernst-Busch-Hochschule. Alle sprachen im Chor den Text der zentralen Figur, Bremer, der als Brigadier in die Produktion strafversetzte Funktionär. Sie saßen alle rundum in der ersten Reihe. Im Kreis der Zuschauer. Es gab kein

Kostüm und keine Requisiten, Handschlag oder Telefonabheben wurden mit Gebärden angezeigt. Für die Erzählungen von »Heinz B.« oder »Franz K.« rückte der Darsteller jeweils in die Mitte mit seinem Stuhl und danach wieder zurück in die Reihe. Als der Stoff auf der Großbaustelle Schwarze Pumpe gesammelt und der Text geschrieben worden ist – ich hab' ihn immer ein ›Wortballett‹ genannt – waren die Schauspielstudenten noch kleine Kinder. Der Chor hatte einen realen Grund: Die Nachgeborenen versuchen mit dem gemeinsamen Nachsprechen den alten Kommunisten zu verstehen. Da war die Orchestra wirklich weg. Und der volle Kreis, wo jeder jeden sieht und hört, war wiederhergestellt.

**IRMER** Zum Schluss noch eine Frage aus einer ganz anderen Richtung. Mich interessiert der Text als Landschaft. Du warst ja oft der erste, der einen Text von Müller gelesen hat. Du hast den Text als Typoskript gesehn, mit handschriftlichen Änderungen, mit Strichen und Einfügungen. Ich hab' hier eine Faksimileausgabe, und auch in Frankreich ist das Typoskript von *Die Hamletmaschine* als Faksimile gedruckt worden. Meine Frage ist, ob für dich so ein Typoskript auch eine Landschaft ist. Oder ist der Begriff unzutreffend?

**TRAGELEHN** Die Blätter sehen schön aus. Und die Formulierung klingt poetisch. Sozusagen ein Versuch der Wissenschaft, der Poesie gerecht zu werden. Naheliegend. »Je poetischer je realer« – mit Novalis gesagt, den Müller ja gern zitiert hat. Aber vorhin habe ich das Wort *vage* gebraucht. Ich bin ja hier ein Fremdkörper unter lauter Literatur- und Theaterwissenschaftlern, und ich gebe zu, dass ich immer das, was Dichter über Dichter und Dichtung gesagt haben, schlüssiger gefunden habe als das, was die Wissenschaftler sagen. Brecht, apodiktisch, wie es seine Art war, hat zu mir gesagt: »Über Kunst können Sie überhaupt nicht anders schreiben als künstlerisch.« Ja, ja – der Satz passt nicht in das Bild, das die Wissenschaft von Brecht malt. Aber ich hab' immer versucht, mich dran zu halten. Und ich finde zum Beispiel, dass über Shakespeare und Shakespeares Zeitgenossen am trefflichsten Dichter geschrieben haben, wie T. S. Eliot und Ted Hughes. Günstigenfalls ergänzen die Befunde einander, der Historiker Robert Weimann und der Dichter Hughes kommen in der Sache überein.

**IRMER** Die Produktion eines Typoskripts, mit dem man arbeitet und das man in die Hand nimmt, hat ja einen greifbaren, materiellen Charakter – ist das nicht ein Text als Landschaft?

**TRAGELEHN** Man kann es so nennen, ja. Aber was man sieht und schön findet, bleibt erstmal *vage*. Die Schönheit hat zu tun mit – oder man könnte sagen – sie wird produziert von der Funktion. Die Funktion, von der ich am Anfang gesprochen habe: »die Architektur der Landschaft als Verkehrsordnung«. Und dieser Verkehr ist der Transport von Erfahrung. Die Stereometrie macht die Schönheit. Es gibt da Eigenheiten, die eine

Rolle spielen. Müller war Linkshänder. Und er hat sehr früh Lesen und Schreiben gelernt, vor der Schule, sein Vater war nach der Entlassung aus dem KZ arbeitslos und hatte Zeit, ihm das beizubringen. So ist er ohne den schulüblichen Druck Richtung »schönes Händchen« beidhändig geworden. Das ist etwas, was Auswirkungen hat auf das Raumgefühl. Er konnte mit beiden Händen schreiben, und er hat z. B. Seitenverkehrt auf eine Glasplatte geschrieben für Filmaufnahmen durch die Glasplatte durch. Und die Schrift sah aus wie immer.

IRMER Ich finde, dass da durchaus von einem Text als Landschaft die Rede sein kann. Seine Handschrift, mit den Zeichnungen und den Überschreibungen, konstituiert in der Tat eine Textlandschaft.

TRAGELEHN Noch ein Vorschlag: Warum nicht die Graphologie hinzuziehen. Neben viel Scharlatanerie gibt es da ja auch seriöse Überlegungen. *Der Mensch in der Handschrift*, das Buch von Anja und Georg Mendelssohn hat Walter Benjamin 1930 geradezu enthusiastisch besprochen. Schrift ist ein Bild. Eine Abbildung des Sprechens, also Fixierung einer Bewegung. Wenn Landschaft, dann Bild, Bild der Landschaft, Landschaftsbild. Oder ein Selbstporträt des Schreibers? Selbstporträts sind ja auch Landschaftsbilder. Und vielleicht sind die wiederkehrenden, gekräkelten Zeichnungen von Gesichtern auf Müllers Blättern Entwürfe von Masken? Enden wir mit Fragen.

